



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

Synergies Portugal n° 8 - 2020 p. 37-54

Guerre contre le gallicisme ! L'intervention de la censure dans la réception du théâtre français au Portugal au XIX^e siècle

Licinia Rodrigues Ferreira

Universidade de Lisboa (CET/FLUL), Portugal

liciniaferreira@edu.ulisboa.pt

<https://orcid.org/0000-0003-0731-139X>



Reçu le 28-07-2020 / Évalué le 30-09-2020 / Accepté le 29-10-2020

Résumé

Au Portugal, la traduction du théâtre français acquiert une place importante au XIX^e siècle. Cependant, certains intellectuels envisagent la traduction comme une menace à la pureté de la langue portugaise. La base de données de la censure théâtrale portugaise au XIX^e siècle, disponible récemment, élargit les sources dont nous disposons pour apporter une perspective de cette guerre contre le gallicisme. Désormais, les données de la censure nous permettent de mesurer l'intervention menée sur les traductions et l'ampleur de la barrière linguistique soulevée dans la réception du théâtre français. Conformément à leur rôle de veiller au bon usage de la langue portugaise, les censeurs corrigent, voire même, rejettent les versions qu'ils considèrent comme surchargées de gallicismes, qu'il s'agisse du vocabulaire, de la syntaxe ou de la conceptualisation.

Mots-clés : gallicismes, censure, théâtre, portugais, traduction

Guerra ao galicismo! A intervenção da censura na receção do teatro francês em Portugal no séc. XIX

Resumo

Em Portugal, a tradução de teatro francês adquire posição destacada no século XIX. Todavia, alguns intelectuais encaram a influência francesa como uma ameaça à pureza da língua portuguesa. A recente disponibilização de uma base de dados de censura teatral portuguesa do século alarga as fontes de que dispomos para perspetivar esta guerra ao galicismo. Os dados da censura permitem-nos medir a intervenção sobre as traduções e a dimensão da barreira linguística levantada na receção do teatro francês. Cumprindo a função de zelar pelo bom uso da língua portuguesa, os censores corrigem ou mesmo rejeitam as versões que consideram carregadas de francesismos, quer de vocabulário, quer de construção ou de conceptualização.

Palavras-chave : galicismos, censura, teatro, português, tradução

War on Gallicism! The intervention of the censorship in the reception of the French theater in Portugal in the 19th century

Abstract

In Portugal, the translation of French theater acquires a prominent position in the 19th century. However, some intellectuals see the French influence as a threat to the purity of the Portuguese language. The recent availability of a database of Portuguese theatrical censorship of the 19th expands the sources at our disposal to envisage this war to Gallicism. The censorship data allow us to measure the intervention on the translations and the dimension of the linguistic barrier raised in the reception of the French theater. In keeping with their role of ensuring the good use of the Portuguese language, the censors correct or even reject the versions they consider to be loaded with Frenchisms, whether of vocabulary, construction, or conceptualization.

Keywords : gallicisms, censorship, theater, portuguese, translation

Introduction

En 2017, la Fondation Calouste Gulbenkian concède un financement au projet « Teatro Proibido e Censurado em Portugal no Século XIX » (*Théâtre Prohibé et Censuré au Portugal au XIX^e Siècle*), coordonné par José Camões, chercheur au Centre d'Études Théâtrales de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne¹. Les travaux du projet se déroulent tout au long de l'année 2018², et se concentrent sur la recherche et rassemblement auprès de diverses institutions (archives et bibliothèques) de la documentation de la censure théâtrale exercée au Portugal tout au long du XIX^e siècle.

Les études d'Ana Isabel Vasconcelos (2003, 2009) et de Duarte Ivo Cruz (1991) laissaient entrevoir une profusion de documentation à analyser, qui devait être mise en lumière grâce à ce projet. C'est, en effet, ce qui s'est produit. Des centaines de manuscrits jamais explorés, contenant les rapports rédigés par les censeurs sur les pièces soumises à examen, destinées à être représentées sur les scènes (la plupart, de Lisbonne), ont été transcrits. Outre un colloque international (tenu en octobre 2018, à la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne) et la publication d'un livre (*D. Maria Teles*), l'élaboration d'une base de données consultable avec les informations des rapports organisées et la transcription elle-même peut être considérée comme un résultat fondamental du projet. Le catalogue du Teatro Proibido e Censurado em Portugal no Século XIX (TPCXIX) est disponible gratuitement sur le site Web du Centro de Estudos de Teatro (Centre d'Études Théâtrales)³.

La présente étude n'est qu'une infime partie de l'immense potentiel de réflexion que cette ressource rend possible. Après avoir exploré, lors du colloque, le thème de l'aspect linguistique dans la censure théâtrale, je propose, dans cet article, de centrer l'analyse sur le problème des gallicismes. Le gallicisme est ici considéré comme « un mot, une construction ou une locution de la langue française, empruntée par une autre langue » (Houaiss, 2011), en l'occurrence, ici, le portugais.

Parmi les sources de l'histoire du théâtre portugais du ^{xix}^e siècle, il est fréquent de trouver, dans des articles de presse et des préfaces de pièces de théâtre, le regret de certains critiques sur la prolifération des gallicismes. Retrouver le thème des gallicismes dans le cadre de la censure apporte une nouvelle dimension au sujet et nous transporte dans un domaine non plus de simple critique mais d'intervention des instances supérieures afin de modifier la voie de l'influence de la langue française sur la langue portugaise.

Le Portugal n'a pas échappé à la « suprématie culturelle » exercée par le théâtre français à l'étranger tout au long du ^{xix}^e siècle, comme le montre l'ouvrage coordonné par Jean-Claude Yon, sous le titre *Le théâtre français à l'étranger : histoire d'une suprématie culturelle* (2008). C'est un sujet largement étudié, chez nous, par des auteurs qui se consacrent au théâtre portugais du ^{xix}^e siècle, comme Luís Francisco Rebelo, Ana Isabel Vasconcelos et Ana Clara Santos.

Bien qu'encore loin d'être un recueil exhaustif, la liste des rapports actuellement disponibles dans cette base de données (environ neuf cents titres, datant de 1800 à 1868) confirme et apporte une source au thème de l'influence du théâtre français au Portugal au cours de cette période. En mêlant des originaux et des versions de l'espagnol, la plupart des titres envoyés à la censure, afin d'obtenir une autorisation de représentation, résultent de la traduction de pièces françaises.

Bien que leur genèse ne soit pas mentionnée dans le manuscrit, c'est bien souvent le censeur qui nous informe qu'il s'agit d'une version du français, et il ajoute même le titre original, quand il le connaît. Nous ne trouvons pas, dans le discours des censeurs, de forte opposition à la prédominance du théâtre français - ce rôle ne faisait d'ailleurs pas partie de leurs attributions. En revanche, concernant la prédominance de la langue française, qui se faisait sentir dans de nombreuses traductions, les arguments des censeurs étaient récurrents, puisque dans ce domaine-là il leur appartenait effectivement d'intervenir. Il s'agit donc, dans un premier temps, d'identifier les attributions de la censure à cette époque.

La censure dramatique dans le libéralisme

Le décret de réforme du théâtre portugais du 15 novembre 1836, légalisant un cadre libéral pour les arts du spectacle au Portugal, attribue à l'inspecteur général des théâtres, entre autres, la fonction de concession d'autorisation des pièces soumises à évaluation en vue de leur représentation. Le poste est occupé la première fois par Almeida Garrett, qui, dans l'impossibilité d'analyser seul toutes les pièces, partage cette tâche avec les membres du Conservatoire Dramatique de Lisbonne, créé par ce même décret. Il s'agit donc de l'exercice de la censure préalable aux spectacles (Cruz, 1991 : 176).

Les premiers registres connus de la censure dramatique après la réforme datent de 1838 et sont signés par de grandes figures de la littérature portugaise, telles que Garrett lui-même et Alexandre Herculano. Dès ces premiers rapports, le souci de la qualité des traductions, de l'exigence d'un texte dans un langage soigné et exempt d'emprunts linguistiques étrangers, se démarque comme un fondement des décisions (Vasconcelos, 2009 : 24). Nous étions au cœur de l'époque de l'invasion des traductions du théâtre français (Santos, 2014, 2016, 2017).

Dans une circulaire du 28 février 1839, Garrett (1995 : 70) invite les membres du jury dramatique à porter une attention particulière à la correction linguistique des pièces évaluées :

l'examen des pièces qui seront désormais distribuées pour examen de la censure aux membres du jury dramatique ne doit pas avoir pour seul but de savoir si elles contiennent des éléments qui puissent offenser la religion, les institutions publiques ou la morale publique, mais aussi si elles sont ou non écrites dans un portugais courant et épuré, et pour ce faire vous êtes invités à noter dans ces pièces les points qui vous semblent mériter des corrections, du fait de contenir des erreurs graves de langage⁴.

Lorsque les Statuts du Conservatoire Royal de Lisbonne sont finalement approuvés, le 24 mai 1841, la censure théâtrale est réglementée dans le titre quatre, chapitre 18. Elle est désormais de la responsabilité d'un comité spécial constitué par 18 membres (art. 56), divisé en trois équipes. Les points sur lesquels la censure doit être exercée sont énoncés à l'article 68 :

- I. Quant à la morale religieuse et civile, le théâtre se doit d'être une école.*
- II. Quant au style et au langage dont il ne saurait être moins qu'un modèle.*
- III. Quant au mérite de l'art et proprement littéraire que la pièce puisse avoir⁵.*

Plus tard, dans le Règlement de l'Administration des Théâtres, approuvé par décret du 22 septembre 1853, un chapitre consacré à la censure dramatique et

à l'inspection des affiches est introduit, qui sera plus tard développé dans un instrument normatif approuvé le 16 janvier 1856. Essentiellement, la censure reste la gardienne de la langue portugaise, puisque « l'objet de la censure littéraire est d'apprécier le mérite intellectuel des œuvres dramatiques, de conserver la pureté du langage et, dans la mesure du possible, la correction du bon goût » (art. 4 de la norme de 1856). Si la pièce était destinée à un théâtre de premier ordre, le rapport devrait présenter « un jugement sévère sur la pureté, la décence et la propriété du langage » (art. 21), mais si elle était destinée à un théâtre de second ordre, il pourrait « être moins sévère » (art. 23, paragraphe unique)⁶.

C'est dans cet encadrement juridique que sont rédigés les rapports qui peuvent être lus dans la base de données Teatro Proibido e Censurado em Portugal no Século XIX. D'ailleurs, les censeurs se réfèrent, à plusieurs reprises, aux actes normatifs.

Avant le théâtre

L'intervention des censeurs est précédée par un courant puriste qui avait déjà remarqué l'infiltration de termes de la langue française dans le portugais. Voyons tout d'abord comment se définit le purisme linguistique. Selon Louis Deroy (1956 : 299-300),

Le purisme linguistique est l'attitude défensive des gens, généralement cultivés, qui considèrent leur langue maternelle ou du moins leur langue familière comme un patrimoine à conserver avec une pieuse fidélité. C'est un nationalisme culturel. Il ne se manifeste généralement que devant une invasion massive de pérégrinismes qui menacent de défigurer l'aspect et la structure de la langue preneuse.

À vrai dire, le ^{xviii}e siècle avait été témoin d'un courant puriste dans lequel s'insèrent quelques grands noms de la culture portugaise de l'époque, tels que Correia Garção, Cruz e Silva, Filinto Elísio (Oliveira, 1996 : 63). La protestation s'est poursuivie au début du ^{xix}e siècle, avec des auteurs tels que José Agostinho de Macedo (dans *Os burros*, cit. par Oliveira, 1996 : 64).

La réaction à l'influence française s'est également produite en Espagne, où l'Académie Royale Espagnole a assumé la tâche de préserver la propriété et l'élégance de la langue espagnole, depuis le début du ^{xviii}e siècle (Desjardins, 2007 : 65). Néanmoins, la culture française se répand dans toute l'Europe, y compris au Portugal, conduisant les différentes nations à adopter des usages sociaux importés de France, tels que les bals, l'habillement et les lectures.

Au Portugal, en se conformant à la proposition du programme de 1810 de l'Académie Royale des Sciences de Lisbonne d'élaborer un glossaire de mots et d'expressions de la langue française qui « par inadvertance ou par ignorance ont été introduits dans la locution portugaise moderne », Frère Francisco de S. Luís, le Cardinal Saraiva, observe que « les termes français et les expressions françaises sont si nombreux que la beauté naturelle de notre langue s'en trouve défigurée⁷ » (1827 : v-vi).

Le Cardinal Saraiva identifie non seulement les gallicismes, mais suggère également le mot portugais ou l'expression portugaise à utiliser. Le Cardinal remarquait déjà « une certaine *pensée française* », qui allait au-delà de l'utilisation des mots. Lorsque nous observerons, plus avant, les rapports de la censure, nous y trouverons la même remarque. Pour le Cardinal Saraiva (1827 : viii),

Cette pensée française, qui se comprend mieux qu'elle ne s'explique, n'est pas le résultat d'un gallicisme ici ou là, qui aient été indûment introduit, et qui puissent être facilement corrigé et évité; mais elle consiste à prendre du français une manière particulière de tisser le discours, et un certain air, une certaine manière ou un certain style de parler et d'écrire, qui est propre à cette langue, et qui n'est pas conforme à la nature, au génie et au caractère de la langue portugaise⁸.

L'intervention des censeurs dramatiques sur les gallicismes

Parmi la totalité des registres qui intègrent actuellement la ressource TPCXIX (plus de 900), nous trouvons une centaine de rapports qui mentionnent des problèmes linguistiques impliquant diverses formes de gallicismes, utilisant pour la plupart la désignation « gallicisme », dans d'autres cas employant des synonymes, comme « françaisismes » ou « gascons ». La distribution chronologique de cette sélection se fait de 1839 à 1866.

En règle générale, les censeurs décrivent les faiblesses du texte, illustrent et notent éventuellement les corrections suggérées à l'auteur/au traducteur dans le manuscrit. Peu nombreux sont les cas dans lesquels nous disposons de ce manuscrit annoté. Cependant, certains rapports contiennent des références aux vocables qui doivent être modifiés.

Il ne s'agit pas toujours de simplement remplacer un terme. La consonance française est souvent observée dans les gallicismes syntaxiques ou dans la disposition des mots. Pedro Ciriaco da Silva reçoit le commentaire suivant⁹ concernant sa traduction du drame d'Hippolyte Romand *O cidadão de Gand ou O secretário do*

duque de Alba (1839)¹⁰ : « Je recommande, à cette occasion, le plus grand scrupule dans la correction du langage, qui, bien évidemment, dépend plus encore du fait que les phrases soient véritablement portugaises que de l'utilisation de tel ou tel vocable étranger, qui sera rarement difficile à remplacer pour un autre dont la pureté soit indubitable »¹¹. En effet, les gallicismes syntaxiques (de rection ou de construction) apparaissent plus naturellement dans les textes traduits et dénotent une traduction trop proche de l'original, même s'ils utilisent un vocabulaire sans emprunts linguistiques étrangers (cf. Guerra, 1958 : 19).

Les formes de traitement interpersonnel adaptées du français sont un autre type de gallicisme signalé par les censeurs, dans le cadre d'une pièce de théâtre d'ambiance française, qui pouvait apparaître comme trop étrange pour le spectateur portugais. En d'autres termes, certaines pièces exigeaient une adaptation à la réalité portugaise - et c'était un élément auquel les censeurs prêtaient attention : lorsque la langue est le témoignage d'un usage social. Nous avons, par exemple, le rapport¹² de Luís Augusto Palmeirim sur la comédie *O feitiço contra o feiticeiro*, traduite en 1861 pour le Théâtre du Ginásio : « les dialogues conservent sans interruption la saveur de l'original français en raison de l'utilisation continue par les dames des expressions de traitement interpersonnel suivantes : “ma chérie”, “mon ange”, “mon cœur” et d'autres identiques que le caractère grave de notre nation n'emploie qu'avec parcimonie ou rejette complètement¹³ ».

L'influence française se faisait même sentir dans les pièces originales portugaises, par l'emploi de mots dérivés du français, une preuve que certains gallicismes s'étaient incrustés dans la langue portugaise. Ainsi, le censeur du drame *O cativo de Fez*, d'António Joaquim da Silva Abranches, bien que faisant les louanges du langage de la pièce, émet des réserves concernant deux vocables, « *conduta* » et « *surpresa* », qui étaient, en effet, considérés comme des gallicismes par certains auteurs¹⁴. Abranches corrige les imperfections signalées par Francisco de Borja Carvalho e Melo, le drame est représenté au Théâtre de la Rua dos Condes, à Lisbonne, et est publié cette même année de 1841. Le drame *Anjo Maria* lui aussi, un original d'A. César de Vasconcelos Correia, obtient la sympathie des censeurs¹⁵, qui s'y attardent avec un rapport long et détaillé. Le drame sera représenté au Théâtre de la Rua dos Condes et publié en 1858, cependant, bien que ce soit un original, il était « par endroits truffé de réminiscences de la phraséologie française¹⁶ ».

Au sens plus neutre, le gallicisme est simplement pris comme l'utilisation d'une forme ou d'un mot français, dans ce cas, dans la langue portugaise. Cependant, les critiques des censeurs sur l'utilisation des formes françaises nous laissent à penser qu'ils ont en tête une conception dépréciative du gallicisme, en se plaçant du côté des puristes de la langue, qui défendent l'usage de vocables propres de la langue portugaise (Oliveira, 1996 : 61).

La vie du traducteur

La lecture des rapports nous donne l'image d'un traducteur mal préparé, avec des connaissances linguistiques insuffisantes. C'est le cas du commentaire du censeur¹⁷ sur le drame *Os dois forçados ou A moleira* (1842)¹⁸ : « dans de nombreux endroits, ni même le traducteur ne savait ce qu'il traduisait¹⁹ ». La version devait être si imparfaite que le censeur, António Joaquim da Silva Abranches (l'auteur du drame *O cativo de Fez*, qui, l'année précédente, avait subi la censure), vote en faveur de son rejet. Le censeur António Maria de Sousa Lobo, dont le vote est identique, identifie dans son rapport les causes de la médiocrité linguistique :

Il faut en finir avec ces traducteurs médiocres, qui ne connaissent ni la langue originale ni la leur, qui pour la plupart ne connaissent même pas l'orthographe, qui expédient des traductions à la va-vite, afin d'en recevoir quelques sous, si tenté qu'elles les valent. La vie d'un traducteur n'est pas donnée à tous ; et si la récompense ne correspond pas au travail et à l'instruction nécessaire à cette vie, cela se doit en partie à la facilité avec laquelle les censeurs approuvent des misères et en partie à la mesquinerie des agents, qui veulent être servis gratuitement²⁰.

Les déclarations de Sousa Lobo atteignent les points névralgiques du complexe de causes qui conduisent finalement au recours excessif aux gallicismes. Pour mieux comprendre ce qu'affirme le censeur, il faut se pencher sur la machine du spectacle théâtral du XIX^e siècle.

Premièrement, les annonces dans les journaux mettent en évidence une succession vertigineuse de titres à l'affiche, impensable aujourd'hui. La consultation des répertoires préparés par Ana Clara Santos et Ana Isabel Vasconcelos (*Repertório teatral na Lisboa oitocentista* de 1835-1846 et 1846-1852, deux volumes publiés respectivement en 2007 et 2011) sert également à nous éclairer sur les nombreuses productions théâtrales, en grande partie traduites du français.

La question qui se pose maintenant est celle-ci : qui sont les traducteurs ? Comment sont-ils engagés ? Il n'est pas toujours aisé d'identifier l'auteur de la traduction : dans la plupart des documents (rapport/manuscrit), cette information est omise. Les censeurs eux-mêmes semblent ignorer, dans ces circonstances, l'identité de l'adjudicataire. Mais pour certains d'entre eux, nous les connaissons par d'autres voies, notamment pour avoir laissé leur empreinte dans l'histoire du théâtre au Portugal.

Nous ne disposons pas d'éléments pour une reconstitution complète des procédures adoptées dans chaque théâtre pour obtenir des traductions. Mais nous

savons, grâce aux documents d'organisation de la compagnie nationale de théâtre, lorsqu'elle résidait encore au Théâtre de la Rua dos Condes, que l'une des places du groupe était réservée au traducteur. Après sa création en tant que société en 1843, elle comptait parmi ses salariés le traducteur João Batista Ferreira, qui percevait « 36 mil réis par mois, pour “ traduire de deux pièces par mois, assister à certaines répétitions principalement générales, et rédiger les articles pour la presse²¹” » (Ferreira, 2019 : 325).

João Batista Ferreira fut l'un des plus actifs traducteurs et critiques de théâtre des années 30 et 40 du XIX^e siècle, et il a bénéficié du privilège de signer un contrat, de percevoir une rémunération fixe et d'avoir des conditions bien définies. L'année suivante, Mendes Leal le rejoint, également en tant que traducteur pour la compagnie de théâtre nationale, percevant 36 mil réis chacun par mois, tout en conservant leurs fonctions (*ibidem* : 332). João Batista Ferreira deviendra plus tard notaire (*ibidem* : 284-285) ; et Mendes Leal, quant à lui, se distinguera par une carrière littéraire et politique, et rejoint la Commission de Censure Dramatique, comme nous le verrons ci-après. Mais la position relativement confortable de traducteur du théâtre national était une exception.

José Carlos dos Santos se distingue parmi les traducteurs reconnus et mentionnés dans les rapports de la Censure. Santos fut l'une des principales personnalités du théâtre portugais du milieu du XIX^e siècle. Acteur respecté, il devient directeur, metteur en scène, dramaturge et traducteur. Le rapport²² de Luís Augusto Palmeirim sur la comédie *Infelicidades de um marido feliz* (1861) laisse transparaître la considération dont jouissait José Carlos dos Santos, le traducteur, dans le milieu théâtral. Le sachant capable de comprendre les corrections et d'améliorer sa traduction, Palmeirim lui présente une liste d'idiotismes français « impardonnables » dont le texte est entaché, tels que « Foi um grito geral » (« *Ce fut un cri général* »), « receção deliciosa » (« *réception délicieuse* »), « conduta » (« *conduite* »), « entregar-se ao abandono » (« *se livrer à l'abandon* »), « vida de delírio » (« *vie de délire* ») - sans oublier de signaler des alternatives en portugais correct.

Approuver ou rejeter

Au moins deux facteurs pertinents entrent en ligne de compte dans la qualité finale des traductions. L'un d'eux est, comme nous l'avons vu, la nécessité de traduire dans un délai très bref. L'autre facteur est qu'elles sont principalement destinées à la représentation, ce qui pouvait entraîner un certain mépris pour la qualité littéraire et même linguistique. C'est dans ce sens que va le rapport²³ de D. Pedro da Costa de Macedo concernant la comédie *Carlos Martel ou Cabelos*

pretos e cabelos louros (1842) : « La version dénote qu'elle a été faite hâtivement. Si le traducteur veut bien avoir l'obligeance de revoir son travail avec un peu plus d'attention, en lui retirant cette réminiscence du français, qu'il conserve encore, peut-être, par inadvertance, surtout aux endroits que j'indique, je ne vois aucune raison de lui refuser l'autorisation demandée²⁴ ».

Francisco de Sousa Loureiro, lors de la rédaction de son rapport²⁵ sur le drame *O cocheiro* (1842) - d'ailleurs, très laborieux pour les censeurs, en ce qui concerne son langage -, prend soin de nommer les gallicismes et de proposer des termes plus ajustés, du point de vue sémantique. Cela suggère, là encore, que le traducteur n'aura pas compris la signification de l'original. Voici quelques passages du rapport :

À la page 26 nous trouvons « *o meu criado foi em serviço...* » (*mon serviteur est sorti en service...*). Bien que ce soit là la forme en français, en portugais, il y a de grandes différences : « *foi a um recado* » (*il est allé porter un message*), « *foi a um mandado* » (*il est allé faire une commission*), « *foi a um negócio meu...* » (*il est allé traiter d'une affaire que je lui ai demandé...*), mais pas « *en service* ».

Dans cette même scène, page 39, « *Que a retenha* » est un gallicisme. Dans l'original on devait lire « *Qu'on la reteigne* » mais en portugais, cela signifie « *Segurem-na* », « *Não a deixem sair* », « *Não a deixem ir embora* » ou une expression semblable.

Dans la 11^e scène, à la même page, dans la rubrique « *Vitória em desordem* » se trouve un autre petit gallicisme, dans l'original « *en désordre* » signifie ici « *sem enfeites* » (*sans atours*), « *sem ornato algum* » (*sans aucun ornement*)²⁶.

Dans le premier cas, il s'agit d'une expression (« *ir em serviço* » / « *sortir en service* ») qui, en fin de comptes, s'est introduite dans la langue portugaise. Le rapport indique également que les censeurs, en règle générale, ne disposaient pas du texte original pour pouvoir comparer les versions, et certains le mentionnent explicitement.

António José Viale impose comme condition à l'approbation de la pièce *Domingos, o endemoninhado*, dont l'original est de Violet d'Épagny et Henri Dupin²⁷, de remplacer un ensemble de vocables qu'il indique²⁸ : « Les gallicismes ne sont pas peu nombreux, et certains sont inexcusables : “mostrar-se” pour “aparecer” (« *apparaître* »), “é muito tarde” pour “é tarde demais” (« *il est trop tard* »), “processo verbal” pour “auto” (« *procès-verbal* ») »²⁹. En outre, ce censeur fait encore une autre remarque commune sur le fait que les pièces arrivaient à la Commission de Censure Dramatique sans indiquer s'il s'agissait d'œuvres originales, de traductions ou d'imitations.

Luís Augusto Palmeirim s'exprime également sur le fait que les traducteurs semblent mal connaître la langue portugaise (voir le rapport³⁰ sur la comédie dramatique *A marquesa de Bouffonnerie*, destinée au Théâtre D. Fernando, en 1856). Il est rejoint par António da Silva Túlío, prêt lui aussi à dénoncer les gallicismes, parfois de manière détaillée, qu'ils soient de construction, de concepts ou de mots. C'est la pureté de la langue que Silva Túlío a en tête (alliée au décorum des coutumes) lorsqu'il note³¹ des corrections dans le manuscrit de la comédie *O para-raios*, traduite par Augusto César de Vasconcelos pour le Théâtre du Ginásio en 1861.

Dans des cas extrêmes, la traduction insatisfaisante conduit à un rejet préalable de la pièce. C'est le cas du drame *Uma indemnização 20 anos depois ou O governador de Múrcia* (1856), dans lequel les deux censeurs, Palmeirim et Mendes Leal, s'accordent quant à son rejet³² : « cette version du français ne peut être représentée dans aucun [théâtre], en effet, ni l'orthographe ni le langage ne doivent être admis comme étant portugais. Les notions les plus élémentaires de la syntaxe et de la grammaire nationale sont ici constamment bafouées³³ ».

Ces mêmes censeurs rejettent³⁴ la comédie *A dançarina* (1856), destinée au Théâtre de la Rua dos Condes, en raison d'un manque d'intrigue et d'intérêt des dialogues, parce que les personnages ne sont pas épurés, mais aussi parce que « la traduction (...) nage dans une mer des gallicismes³⁵ ». Les opinions de Luís Augusto Palmeirim et d'António Pedro Lopes de Mendonça sur la comédie *Doença de medo* (1858), destinée à cette même salle de spectacle, sont identiques et elles déterminent son rejet³⁶ : « la traduction est tellement figée, dure, et non rarement francisée, que je pense que le théâtre auquel elle est destinée ne perd rien à ne pas la représenter³⁷ ».

Dans les cas susceptibles de correction, les censeurs notent, dans le manuscrit, les gallicismes à remplacer, en proposant éventuellement une alternative, et accordent ainsi leur approbation (par exemple : la comédie *Amor a quanto obriga*, destinée au Théâtre de la Rua dos Condes en 1856³⁸).

Le censeur Mendes Leal et les théâtres comme « école de langue »

Parmi les censeurs les plus attentifs à la présence de gallicismes dans les pièces soumises à appréciation, José da Silva Mendes Leal se démarque, lui-même traducteur, dramaturge respecté, depuis le succès de son drame *Os dois renegados*, en 1839, et théoricien de l'esthétique romantique. Quelques années après avoir commencé à écrire pour le théâtre, il apparaît comme censeur du drame *Carolina e Artur ou A traição punida* (1842), un original de Paul de Kock et Varin³⁹. Mendes

Leal impose comme condition à l'approbation de la pièce la correction du langage qu'il recommande au soumissionnaire⁴⁰ ; en effet, selon lui, « le langage, peut-être dû à la servilité de la traduction, maintient trop la trace de l'original français », et les corrections qu'il indique visent à garantir que la pièce « puisse être adoptée sans aucune pointe de bâtardise dans le langage »⁴¹. C'est le discours du purisme de la langue portugaise qui se démarque dès le premier rapport de Mendes Leal, qui aura, d'ailleurs, une longue carrière dans la censure théâtrale.

Pour Mendes Leal, les théâtres doivent constituer un exemple dans le domaine linguistique, en instruisant les spectateurs sur le bon usage de la langue portugaise : les théâtres sont, selon lui, une « école de langue ». Il est cependant forcé de reconnaître que, contrairement à d'autres pays, au Portugal, on faisait un mauvais usage de la langue nationale sur scène. Le long rapport⁴² qu'il rédige sur la traduction de la comédie *A pérola de Marly* (1856) démontre bien la mission qu'il défend pour le théâtre et, en particulier, pour la Commission de Censure Dramatique. La négligence linguistique serait désavantageuse pour tout le monde :

*La langue qui est couramment parlée dans nos théâtres, contredisant souvent sa nature nationale, exprimant des absurdités, prenant des formes de discours contrefaites et monstrueuses, et portant non rarement atteinte à la décence et bienséance qui doivent caractériser tout spectacle auquel les familles sont admises, déplaît aux personnes illustres et pervertit les incultes et les imprudents*⁴³.

L'hypothèse sur laquelle Mendes Leal s'appuie, — et peu sont ceux qui la contesteraient à l'époque —, est celle de « l'immense (...) influence des théâtres sur le public ». Par conséquent, en ce qui concerne l'utilisation correcte de la langue portugaise, l'intervention de la censure dramatique serait cruciale pour « réglementer l'usage de la langue nationale ». C'est ainsi qu'il perçoit son rôle de censeur, lui appartenant de « passer au crible ces traductions ou ces compositions bâtardes⁴⁴ ». Il considère, comme d'autres censeurs, que l'une des principales causes de la qualité lamentable des traductions est la mauvaise préparation des traducteurs : « Pour pouvoir écrire des traductions, il suffit de connaître très peu du français et ne rien connaître du portugais⁴⁵ ». Il termine son rapport sur *A pérola de Marly* en votant pour son rejet, mais son confrère António Pedro Lopes de Mendonça, plus bienveillant, conseille au traducteur de corriger le texte et de le soumettre à nouveau à la censure.

Mendes Leal se montre plus condescendant lorsqu'une pièce est destinée à un théâtre de troisième ordre⁴⁶. Dans son rapport⁴⁷ sur la pièce *O que tem de ser tem muita força* (1856), il impose comme condition d'admission du texte la correction des fautes d'orthographe et de langage qu'il contient.

Notes finales

Les censeurs dramatiques soulignent l'ineptie et la négligence des traducteurs comme les causes de corruption de la langue portugaise, qui les menait, comme le mentionne Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1934 : 150) dans son étude des éléments français du lexique portugais, à copier aveuglément les vocables français vers un vocable portugais correspondant :

C'est surtout dans des livres servilement traduits du français par des plunitifs mercenaires et dépourvus de connaissances linguistiques, que l'on trouve des mots et des phrases péchant contre le bon usage portugais et des déviations de sens dans des vocables par ailleurs bons : ces gens s'imaginent qu'à toute expression étrangère il doit y avoir un terme correspondant littéral en portugais, ce qui est une erreur très grave.

Il est cependant certain, en suivant toujours le raisonnement de Carolina Michaëlis et en évoquant des exemples qui sont répertoriés ici, que les puristes n'ont pas réussi à éliminer tous les gallicismes de la langue portugaise (*ibidem* : 151). Pourtant, certains de ces gallicismes, lorsqu'ils ne sont pas indispensables, finissent par se démoder (*ibidem* : 152).

Ainsi, les traducteurs deviennent des agents d'introduction de mots étrangers, mais ce fait peut être vu, sous un autre angle, comme un enrichissement de la langue. C'est ce qu'observe précisément Louis Deroys (1956 : 209) :

Les traducteurs sont responsables aussi d'un nombre considérable d'emprunts. Combien de ces intrus sont dus à la paresse ou à la fatigue d'un traducteur qui n'a pas assez cherché dans sa langue l'équivalent peu connu, le dérivé ou le composé possible, la manière de tourner autrement l'expression ! Mais combien aussi d'excellentes acquisitions popularisées par des traductions réputées !

La présence du théâtre français sur les scènes portugaises et dans la presse portugaise était si forte que même les pièces originales dénonçaient parfois cette prédominance, ce qui peut se comprendre par le fait que les dramaturges portugais prenaient pour modèle des textes venus de France.

Or, l'effort des censeurs pour empêcher la diffusion des mots francisés, bien qu'intense, ne peut être considéré comme totalement efficace. Parler à la manière française était à la mode, à cette époque, et le théâtre contribuait à façonner les mentalités. Un extrait de la conversation cocasse entre les compagnons Tejo et Douro, qui occupe les pages du journal *O desenhativo teatral* (n° 6, 1838), reflète bien cette réalité :

TEJO - M. Douro ne sait-il pas que les drames qui s'y jouent [au Théâtre de la Rua dos Condes] sont si riches en gallicismes que l'on peut presque dire qu'ils ne contiennent que très peu de mots en portugais ? Ignorez-vous que la plupart des pièces ne sont pas aptes à servir d'école aux bons usages et à la morale ?

DOURO - Oui, monsieur, je le sais, mais je veux être à la mode, et j'ai bien raison de le vouloir. Mes enfants ne disent plus père et mère, maintenant. Papa, maman, c'est une tout autre façon de parler, c'est comme le français ; et bien, je veux moi-aussi parler comme un français⁴⁸.

Aujourd'hui, de nombreux gallicismes identifiés par le Cardinal Saraiva sont d'usage courant en portugais - tels que « arranjar » (« *arranger* »), « atitude » (« *attitude* »), « comité », « departamento » (« *département* »), « descoberta » (« *découverte* ») (Guerra, 1958 : 17). D'autres ont été utilisés durant un temps mais ont fini par être écartés. « Debutar » (« *débiter* »), un vocable qui n'apparaît pas sur la liste du Cardinal Saraiva (Guerra, 1958 : 161), était fréquent au XIX^e siècle, en grande partie à cause de la position ascendante du théâtre, où il était surtout utilisé lors des débuts d'un acteur ou d'une actrice. Le mot se retrouve également avec la signification d'initiation dans les cercles sociaux des jeunes appartenant à des classes plus érudites. Peu utilisé de nos jours, il est peut-être tombé en désuétude à mesure que le théâtre perdait sa place prépondérante dans les habitudes culturelles et sociales des Portugais.

Ce dernier exemple nous amène à une réflexion finale. Compte tenu de la prééminence du théâtre dans la société libérale du XIX^e siècle, qui le considère comme un espace de divertissement mais aussi, et surtout, une source d'instruction, un moyen de civilisation, l'influence des textes publiés et déclamés sur la scène à l'adresse d'un certain public est un terrain fertile à explorer, dans le cadre des études sur le langage et les mœurs sociales.

Bibliographie

Ressource électronique

Teatro proibido e censurado em Portugal no século XIX. Lisboa : Centro de Estudos de Teatro, 2018. [En ligne] : <https://teatroproibidoxix.letras.ulisboa.pt/indexFirst.jsp> [consulté le 20 juillet 2020].

Sources des rapports

Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2903, mç. 2905 ; cx. 774, mç. 2906, mç. 2909 ; cx. 775, mç. 2926 ; cx. 778, mç. 2962 ; cx. 780, mç. 3039.

Salle Jorge de Faria, Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, ms. 9-8-46 ; ms. 9-8-49.

Législation

1841. *Estatutos do Conservatorio Real de Lisboa, decretos em 24 de maio de 1841*. Lisboa : Na Imprensa Nacional.

1854. « Regulamento da administração dos Theatros, aprovado por Decreto de 22 de setembro de 1853 ». In : *Collecção official da legislação portugueza redigida por José Máximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos, anno de 1853*. Lisboa : Imprensa Nacional.

1857. Decreto de 16 de janeiro de 1856. In : *Collecção official da legislação portugueza redigida por José Máximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos, anno de 1856*. Lisboa : Imprensa Nacional.

Publication périodique

O desenjoativo theatral, n.º 6 (1838).

Études

Boléo, M. P. 1965. « O problema da importação de palavras e o estudo dos estrangeirismos (em especial dos francesismos) em português ». *O Instituto*, vol. 127, p. 245-302.

Corvo, J. A. 2018. *D. Maria Teles : drama em 5 actos*. Lisboa : Centro de Estudos de Teatro.

Cruz, D. I. 1991. « Garrett e a censura teatral : documentos inéditos do Conservatório ». *Colóquio Letras*, n.º 121/122 (jul.-dez.), p. 175-180.

Deroy, L. 1956. *L'emprunt linguistique*. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres ».

Desjardins, M. 2007. « Breve estudio de los galicismos a través de la historia ». *Tinkuy*, n.º 4, p. 63-75.

Ferreira, L. R. 2019. *O Teatro da Rua dos Condes : 1738-1882*. Lisboa. Thèse de doctorat soutenue à la Faculté des lettres de l'Université de Lisbonne.

Garrett, A. 1995. *Correspondência inédita do Arquivo do Conservatório (1836-1841)*. Introdução e análise crítica de Duarte Ivo Cruz. Lisboa : INCM.

Guerra, M. J. F. 1958. *Galicismos no português do século XVIII*. Coimbra. Rapport de premier cycle soutenue à la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra.

Houaiss, A. 2011. *Dicionário do português atual*. [Lisboa] : Círculo de Leitores.

Oliveira, S. I. A. M. F. 1996. *Os galicismos em Eça de Queirós*. Coimbra. Mémoire soutenu à la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra. 2 vol.

Santos, A. C. 2017. « Légitimation du répertoire théâtral français sur la scène portugaise ». *Carnets : revue électronique d'études françaises*, série II, n.º 9, janvier, p. 140-154.

Santos, A. C. 2016. Le « Théâtre Français » à Lisbonne ou la promotion d'un répertoire national. In : *Rendre accessible le théâtre étranger (XIXe-XXIe siècles)*. Rouen : Presses Universitaires de Rouen, p. 337-354.

Santos, A. C. 2016. Représentations de l'étranger à Lisbonne ou le Théâtre Français à Rua dos Condes. In : *L'étranger*. Paris : Éditions Le Manuscrit, p. 167-188.

Santos, A. C. 2014. « Le théâtre français à l'étranger ou l'essor de l'adaptation théâtrale ». *Horizons/Théâtre*, n.º 3, p. 46-57.

Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2011. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa : INCM.

Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2007. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa : INCM.

Saraiva, C. 1827. *Glossario das palavras e frases da lingua franceza que por descuido, ignorancia ou necessidade se tem introduzido na locução portugueza moderna*. Lisboa : Typografia da Academia R. das Sciencias.

Vasconcelos, A. I. 2009. « A censura, segundo Almeida Garrett ». *Sinais de Cena*, n.º 12, p. 24-26.

Vasconcelos, A. I. 2003. *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

Vasconcelos, C. M. 1934. *Sources du lexique portugais : les éléments français*. Coimbra : Universidade de Coimbra.

Yon, J.-C. (dir.). 2008. *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*. [Paris] : Nouveau Monde.

Notes

1. L'expérience acquise avec le projet "Teatro Proibido e Censurado em Portugal no Século XVIII", qui a abouti à un catalogue de pièces interdites, a certainement contribué au succès de la candidature.

2. L'équipe était composée de José Camões, coordinateur, Ana Isabel Vasconcelos, Bruno Henriques, Guilherme Filipe et Licínia Ferreira.

3. <https://teatroproibidoxix.letras.ulisboa.pt/indexFirst.jsp>.

4. *O exame das peças que daqui em diante forem distribuídas para censura a qualquer dos membros do júri dramático não deve ter por fim o conhecer unicamente se nelas há coisas que ofendam a religião, as instituições públicas, ou a moral pública, mas também se estão ou não escritas em português corrente e limpo, para o que são convidados a marcar nas ditas peças os lugares que lhes parecerem merecer correções, por conterem erros palmares de linguagem.*

5. I. Quanto à moral religiosa e civil de que o teatro deve ser escola. II. Quanto ao estilo e linguagem de que não menos deve ser modelo. III. Quanto ao mérito d'arte e propriamente literário que na mesma peça possa haver.

6. *O objeto da censura literária é apreciar o merecimento intelectual das obras dramáticas, sustentar a pureza da linguagem, e, quanto possível, a correção do gosto (art. 4 da norma de 1856) ; um juízo severo sobre a pureza, decência e propriedade da linguagem (art. 21) ; haver menos severidade (art. 23, § único).*

7. *por descuido ou ignorância se tem introduzido na locução portuguesa moderna ; serem sobremaneira numerosos os termos e expressões francesas com que se acha desfigurada a natural formosura da nossa linguagem.*

8. *Este pensar francês, que melhor se entende do que se explica, não resulta de um ou outro galicismo, que indevidamente se haja introduzido, e que com facilidade se pode corrigir e evitar ; mas consiste em tomarmos do francês um modo particular de tecer o discurso, e um certo ar, jeito, ou estilo de falar e escrever, que é próprio daquela língua, e que não conforma com a índole, génio e caráter da língua portuguesa.*

9. Salle Jorge de Faria, Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, ms. 9-8-49.

10. Traduction de *Le bourgeois de Gand* ou *Le secrétaire du Duc d'Albe*, 1838.

11. *Recomendo por esta ocasião todo o escrúpulo na correção da linguagem, que, como é evidente, depende ainda mais de que as frases sejam verdadeiramente portuguesas do que do uso deste ou daquele vocábulo estrangeiro, que rara vez será difícil suprir para outro de cuja pureza se não duvida.*

12. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2903.

13. *Os diálogos conservam sem interrupção o sabor do original francês pelo continuado uso entre as damas dos seguintes cumprimentos de sala : « minha querida », « meu anjo », « meu coração » e outros análogos que o caráter grave da nossa nação ou emprega com parcimónia ou repele completamente.*

14. Salle Jorge de Faria, Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, ms. 9-8-46.

15. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2905.

16. *por vezes eivado de reminiscências da fraseologia francesa.*
17. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 775, mç. 2926.
18. Traduction de *Les deux forçats ou La meunière du Puy-de-Dôme*, de Boirie, Carmouche et Pujol, 1822.
19. *em muitos lugares nem o tradutor soube o que traduzia.*
20. *É preciso acabar com estes tradutores das dúzias, que nem conhecem a língua original nem a sua, que pela mor parte nem ortografia sabem, que despacham traduções sobre o joelho e a galope, para haverem por elas alguns vinténs, se tanto valem. A vida de tradutor não é para todos ; e se o proveito não está em relação com o trabalho e instrução de que essa vida carece, em parte se deve à facilidade dos censores em aprovar misérias e em parte à mesquinhez dos empresários, que querem ser servidos de graça.*
21. *36 mil réis por mês, para « fazer a tradução de duas peças cada mês, assistir a alguns ensaios principalmente gerais, e fazer os artigos para jornais ».*
22. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2903.
23. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 775, mç. 2926.
24. *A versão denota haver sido feita mui à pressa. Se o tradutor quiser ter a docilidade de rever com mais alguma atenção a sua obra, tirando-lhe certo ressaibo de francês, que, talvez, por inadvertência, ainda conserva, sobretudo nos lugares que marco, não vejo motivo para se lhe negar a licença pedida.*
25. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 780, mç. 3039.
26. *Na página 26 está « o meu criado foi em serviço... ». Ainda que no francês esteja assim mesmo, contudo, em português é coisa muito diversa : « foi a um recado », « foi a um mandado », « foi a um negócio meu... », mas não « em serviço » ; Na mesma cena, página 39, « Que a retenha » é um galicismo. No original deve estar « Qu'on la retine » mas em português quer dizer « Segurem-na », « Não a deixem sair », « Não a deixem ir embora » ou coisa semelhante ; Na cena 11.^a, na mesma página, na rubrica « Vitória em desordem » é outro pequeno galicismo, no original « en desordre » quer aqui significar « sem enfeites », « sem ornato algum ».*
27. Traduction de *Dominique ou le possédé*, 1831.
28. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 774, mç. 2909.
29. *Os galicismos são em não pequeno número, e alguns indesculpáveis : « mostrar-se » em vez de « aparecer », « é muito tarde » em vez de « é tarde demais », « processo verbal » por « auto ».*
30. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.
31. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2903.
32. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.
33. *Não pode ser representada em nenhum [teatro] esta versão do francês, pois que nem pela ortografia nem pela linguagem deve ser admitida como portuguesa. As mais elementares noções da construção e gramática nacional são aqui traídas a cada momento.*
34. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.
35. *A tradução (...) nada em pleno mar de galicismos.*
36. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 774, mç. 2906.

37. *tão emperrada, dura, e não poucas vezes afrancesada é a tradução, que julgo nada perde o teatro a que ela se destina em a não representar.*

38. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.

39. Traduction de *Un jeune homme charmant*, 1839.

40. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 775, mç. 2926.

41. *a linguagem, talvez por servilismo de tradução, sabe muito ao original francês ; possa ser adotada sem nota de bastardia na linguagem.*

42. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.

43. *A língua que habitualmente se fala nos nossos teatros, contrariando frequentemente a sua índole nacional, exprimindo absurdos, tomando formas de locução contrafeitas e monstruosas, e não poucas vezes ferindo a decência e compostura que deve caracterizar todo o espetáculo a que são admitidas as famílias, desgosta as pessoas ilustradas e perverte os indoutos e incautos.*

44. *imensa (...) ação dos teatros sobre o público ; regularizar o uso da língua nacional ; joeirar essas traduções ou composições bastardas.*

45. *Para ser admitido a escrever traduções basta conhecer pouco de francês e nada de português.*

46. D'après le règlement de la censure, il incombait au soumissionnaire d'indiquer à quel théâtre la pièce était destinée, bien que cette imposition ne fût pas toujours respectée.

47. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.

48. *TEJO - O sr. Douro não sabe que os dramas que ali [no Teatro da Rua dos Condes] sobem à cena são tão abundantes de galicismos que quase se pode dizer que poucas palavras portuguesas encerram ? Ignora que a maior parte das peças não são boas para servirem de escola de costumes e moral ?*

DOURO - Sei sim, senhor, mas quero andar à moda, e faço muito bem nisso. Meus filhos já não dizem pai e mãe, agora. Papá, mamã, isto é outro falar, é à francesa ; pois eu também quero falar à francesa.